



ESPAÑA
COOPERACIÓN
CULTURAL
EXTERIOR

RODOLFO ABULARACH

*conversa
con*

MARIVI VELIZ



COLECCIÓN
PENSAMIENTO



Colección Pensamiento II : Rodolfo Abularach conversa con Marivi Véliz /
coord. Silvia Trujillo y Gemma Gil. - - Guatemala : El Librovisor,
Ediciones Alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, 2008.
76 p. (Colección Pensamiento ; V.2 Tomo 1)

ISBN 9922-985-8-8

1. Intelectuales guatemaltecos – Entrevistas
2. Pensamiento intelectual – guatemaltecos
- I. Coaut.

CDU
008 (728.1)

COORDINACIÓN DE PROYECTO

Silvia Trujillo

COORDINACIÓN EDITORIAL

Gemma Gil

DISEÑO

Lucía Menéndez

FOTOGRAFÍA

Andrés Asturias

CONCEPTO ORIGINAL

Rosina Cazali

IMAGEN CONTRAPORTADA

Basada de una ilustración de Antonio Frasconi

El Librovisor

Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala

Octubre, 2008

© Todos los derechos reservados

Centro Cultural de España / Guatemala

Vía 5, 1-23 zona 4, 4ªNorte, Ciudad de Guatemala, 01004

(502) 2385-9066

gestion@ccespana.com.gt

www.centroculturalespana.com.gt

blog: cceguatemala.blogspot.com

Rodolfo Abularach
**CONVERSA
CON**
Marivi Véliz

LIBRO VISOR

En busca de un paradigma

Por Marivi Véliz

Abularach es un hombre amable y cordial. Entrevistarle fue cómodo, pero para nuestro segundo encuentro me di cuenta de que nunca tomaría partido por ningún punto de vista. Inicialmente, había pensado que nuestra conversación podría ser el testimonio de un contraste entre visiones diferentes del arte. No pudo ser. El resultado fue un diálogo plagado de citas, que no develaban al personaje. Aun así, me dejó hilar la historia de su vida y su relación con Guatemala.

El maestro ha tenido una vida plena de reconocimientos en el mundo del arte. Viajó por casi todo el continente americano. Tuvo la suerte de conocer a los artistas más importantes de las décadas de los sesentas y setentas, sobre todo en el ámbito de la música y las artes visuales. En esa época comenzaba a crearse un sistema de mercado y promoción del arte latinoamericano, bajo el influjo de la Sección de Artes Visuales de la OEA. Él fue uno de los protagonistas de ese proceso, que además tuvo como telón de fondo la Guerra Fría. De manera que acercarnos a estos momentos de su vida nos permite esbozar un período de la historia del arte del continente que aún no ha sido del todo comprendido.

La relación de Rodolfo Abularach con Guatemala alcanza su punto álgido cuando decide apoyar a Roberto Cabrera en la intervención de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), lo que determina su regreso al país. Seguidamente, asumirá la dirección de la escuela, a la que renunciará un año después, agobiado por la burocracia y las políticas de Estado; las de una Guatemala que también podrá ser entendida a través de sus respuestas...

MARIVI VÉLIZ: Abularach es un apellido palestino ¿fueron sus abuelos los que se asentaron en Ciudad de Guatemala?

RODOLFO ABULARACH: Mis abuelos eran originarios de Belén. Iban para Colombia, tenían familiares allá, pero el barco paró en Puerto Barrios y el capitán les dijo que tenían tiempo para ir a conocer la ciudad. Vinieron, les gustó y trajeron sus cosas. Llegaron hacia 1896.

MV: ¿Solo su familia paterna era de origen palestino?

RA: No, también la materna, aunque mi madre ya nació aquí, justo en el año 1900. Mi padre, no. Él vino con 3 años. Eran primos hermanos. Tuvieron que pedir permiso al arzobispo y éste pidió permiso a Roma para casarlos.

MV: ¿Se habían convertido al catolicismo?

RA: En realidad ellos no eran mahometanos. Según mi hermano René, eran maronitas.¹ Mi prima Antonieta estuvo en Palestina, en Santa Catarina, hace algunos años. Allí encontró que el apellido Abularach se remonta a 1640, también el de los Gabriel, los David, los Hasbún, creo que había 24 familias en aquel tiempo.

MV: ¿Ellos fueron parte de la primera migración árabe hacia América?

RA: Eso es lo que me dijeron. Antes de la Primera Guerra Mundial, Palestina estaba bajo el yugo del Imperio Otomano.² Mis abuelos trajeron todo lo que pudieron, pero les quedaron algunas propiedades allá, tanto que una vez, hacia 1974, vino un palestino porque había un israelí que quería comprarlas unas tierras. Como la familia era tan grande, recibimos cinco centavos cada uno (risas). Creo que todavía quedó alguna propiedad de unos tíos que nunca vendieron. Casi toda la familia Abularach dejó de existir en el Medio Oriente, o por lo menos en Palestina. Está en Latinoamérica, principalmente, en Guatemala y en Bolivia.

1. La Iglesia Maronita es una Iglesia Oriental Católica en comunión con la Sede Apostólica de Roma.
2. Palestina estuvo ocupada por el Imperio Otomano desde 1516 hasta 1917. La primera migración árabe hacia América comenzó a fines del siglo XIX, por razones económicas fundamentalmente. La mayor parte de esta migración estuvo conformada por cristianos u ortodoxos.

MV: ¿Creció apegado a la cultura palestina?

RA: No fuimos forzados en ningún momento a seguir la tradición palestina.

MV: Guatemala aún tiene estructuras feudales de consanguinidad. Hay grupos de familias que han perpetuado sus feudos. Muchos llegaron como emigrantes y casi de inmediato se convirtieron en grupos de dominación del indígena. ¿El espacio de relación familiar que ustedes tenían era solo con otras familias palestinas?

RA: Había relación, no solo con palestinos, sino con familias libanesas y sirio-libanesas. Todos eran amigos de mi padre. Por cierto, cuando había una fiesta venían casi todas las familias y mi abuela materna, que era una gran cocinera, hacía comida del Medio Oriente.

MV: ¿También comían tortillas?

RA: Por supuesto que sí. Yo me quedé con la tortilla y los frijoles, aparte de la dieta natural de la casa. Mi nana era una señora increíble y sabía hacer todos los guisos autóctonos. En ese tiempo yo era muy carnívoro, entonces siempre me decía: “Mire lo que tengo para usted”, y eran guisos con toda clase de carnes.

MV: ¿Su nana era ladina?

RA: Sí, era ladina, no usaba traje indígena. Mucha de la gente que atendía las casas en esa época lo era.

MV: Insito porque me gustaría ahondar en cómo se daban las relaciones con las culturas indígenas. Y creo que éstas se vivían —aún se viven— a través del trato con la servidumbre.

RA: Sí, algunas familias tal vez tenían indígenas en sus casas, pero recuerdo que en casi todas había gente ladina, o sea, gente mestiza.

MV: ¿Cuándo comenzó a pintar?

RA: Tuve una enfermedad muy grave, ni los médicos sabían lo que era. Mi padre y mi hermano me revivieron con una botella de alcohol cuando ya estaban rezando por mí en el Colegio de Infantes, que era donde estudiaba. Esto fue en 1945, entonces ya dibujaba, me encantaba. Tuve un premio del colegio a los nueve años, en el tercer grado. Mientras estaba convaleciente, mi padre estaba con la construcción de la plaza de toros de Jocotenango, y me llevaba afiches, reproducciones, fotos de toreros. Tenía papel a la mano y me entusiasmé tanto que empecé a hacer bocetos taurinos. Poco a poco adquirí una destreza natural, tenía mucha habilidad.

Mi padre le mostró estos bocetos a Mario Alvarado Rubio, que era profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas,³ y además era su amigo. Cuando vio uno de los dibujos, le dijo: “Esto está muy bueno, quiero hablarle al director de la Escuela de Artes Plásticas”, que en ese tiempo era el escultor Rodolfo Galeotti Torres. Se entusiasmaron e hicieron una exposición en 1947. Era con obras que había empezado en 1945. El torero que vio ahora en esta exposición,⁴ uno pequeñito, es de 1946. Hubiera querido mostrar un par de cuadros de esa época, pero ya no hubo espacio para ponerlos.

Mario me llevó a la escuela. Decía que para estudiar, pero en realidad me ponía con los patojos⁵ y les decía: “Aprendan a dibujar muchá”.⁶ Me decía: “Hacete un torero” y, como yo ya tenía una gran habilidad, les hacía un torerito. Mi padre quería que siguiera estudiando el

3. La Escuela Nacional de Artes Plásticas en aquellos años era la Academia de Bellas Artes. Ésta se fundó en 1920 y no fue hasta 1990 que cambió su nombre.
4. Esta entrevista comenzó a realizarse algunos días después de que quedara inaugurada la exposición *Retrospectiva* de Rodolfo Abularach (26 de abril a 29 de junio de 2008), en el Hotel Casa Santo Domingo de Antigua Guatemala.
5. Niños/as, adolescentes.
6. Compañeros.

bachillerato, entonces no fui a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Lo que seguí haciendo fue dibujar como un fanático.

MV: ¿Fue compañero de Roberto Cabrera en la ENAP?

RA: No, eso fue curioso, porque cuando yo entré a la escuela tenía una gran confusión. Ya había hecho dos exposiciones, la segunda fue en 1954.

Me fui a México durante un año en 1953 y estuve pintando toreros. Cuando regresé hice una segunda exposición en la galería Arcada. Volví a México y empecé a comprar libros de Arte Moderno, de perspectiva, de técnicas. Empecé a leer todo lo relacionado con el arte y se me armó algo bien raro en la cabeza. Me dije, humildemente: “Entro en la escuela, y en Arquitectura”. Ya había entrado a la Facultad de Ingeniería en 1950, cuando salí de bachiller. Gané el primer semestre, pero en el segundo me dije: “Esto no es para mí”. Entré porque todos los amigos iban a entrar a la universidad, pero en realidad lo que yo quería era ser pintor.

Cuando ingresé en la escuela estaba Arturo Martínez y Estanislao Romero, pero solo estuve unos dos meses, porque era mero pretenciosito y veía que era muy interesante lo que hacía Martínez, pero yo estaba interesado

en otra cosa. Sentía que manejaba bien los colores y que no tenía ningún problema, ya había hecho dos exposiciones. Con Estanislao Romero estuve haciendo bodegones. Él era muy bueno, conocía muy bien la técnica, pero fue poco lo que me pudieron enseñar. Yo creía que ya sabía todas esas cosas.

La técnica que usé después fue aprendida, más bien, con interés y práctica. Poco a poco fui encontrando la manera de manipular los materiales, porque aquí no había nadie que enseñara nuevas técnicas y nunca fui a Europa a estudiar. Entre 1956 y 1957 estudié grabado, linóleo y xilografía con el maestro Enrique de León Cabrera. Cuando fui al Art Students League de Nueva York, ya en 1958, lo que fui a estudiar fue grabado, aquí ya empezaban a usar el metal. Roberto Cabrera y otros se quedaron haciendo ese trabajo.

Como te decía, estuve nada más dos meses y al poquito tiempo Mario Alvarado Rubio fue nombrado director de Bellas Artes.⁷ Roberto González Goyri, a quien conocí en la Facultad de Arquitectura, estaba dando las clases de diseño abstracto. Él me preguntó: “¿Usted es pintor?”; le contesté que sí. Me dijo: “¿Y qué está haciendo aquí?”.

7. La Dirección de Bellas Artes era una dependencia de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación hasta 1985, fecha en que se creó el Ministerio de Cultura y Deportes.

“Quiero estudiar un poco de arquitectura”, porque yo estaba un poco confuso, y además empezaba a hacer mis primeros intentos con el Arte Moderno. Entonces a González Goyri lo nombraron director de la ENAP y a mí me nombraron profesor de dibujo de primer y segundo curso en 1956. Curioso, sí. Después, en 1957, Tejada Fonseca tuvo que ir a Sudamérica y Mario Alvarado me preguntó si me animaba a tomar su clase y acepté. Allí estaban Roberto Cabrera, Elmar Rojas, Rafael Pereyra, César Izquierdo y otros. Así fue como los conocí a todos, pero nunca tuve gran amistad con ellos en ese tiempo. La amistad vino después.

MV: ¿Estuvo de profesor hasta que se fue a Nueva York?

RA: Exacto. Había tenido la suerte de obtener el primer premio de pintura Centroamericana en 1957, y había hecho una exposición con esas obras medio cubistas, con mucho color, que también están en la *Retrospectiva* de la Antigua.

MV: Ah, sí, son unas obras donde se siente un poco la influencia de Mérida.

RA: Y también una exposición con un trabajo que hice en el Museo de Arqueología e Historia, copiando pitos, instrumentos musicales y máscaras precolombinas

en tinta y en acuarela. Se pensaba hacer un libro que nunca salió. Esos trabajos desaparecieron. Hay algunos coleccionistas que los tienen por ahí, ¿verdad?

MV: Trabajó en el IGA, la ENAP y el museo a los 23 años ¿no?

RA: Sí, a los 23 años. Estaba muy contento, muy activo, pintaba todos los días. En ese momento me salió la oportunidad de irme a Nueva York, becado por la Dirección de Bellas Artes. A otros les dieron becas para diseño, para teatro.

Roberto González Goyri y Roberto Osaye se habían ido antes a Nueva York. Yo hubiera preferido irme a España, por su arte, es decir, a mí me gustaba el flamenco y el folclor español, pero decían que me habían dado lo mejor, así que me fui. Entré al Arts Students League, y allí fue donde empecé mis estudios de grabado, porque no quise tomar clases de pintura. No quería que nadie tocara mi pretenciosa vanidad. Muchas veces los alumnos terminan siendo seguidores de sus profesores. En otras palabras: sí, tenía un poquito de ego, bastante, creo.

MV: ¿Y cómo fue llegar a Nueva York?, ¿era la primera vez?

RA: Sí, era la primera vez que iba a Nueva York. Había estado en Los Ángeles un par de meses en 1953, en Pasadena, y no me gustó. Fui a la escuela de artes allí, pero estaban las señoras pitando flores y yo quería seguir pintando toreros, así que salí corriendo y me fui a México.

Antes de llegar a Nueva York pasé a Washington DC. Fui a visitar la Unión Panamericana,⁸ donde estaban José Gómez Sicre⁹ y varios pintores. Estuve unos días nada más, conocí a varios artistas, como José Luis Cuevas, con quien todavía tengo buena amistad. Allí también vi por primera vez los cuadros de los cubanos conocidos en aquella época: Amelia Peláez, René Portocarrero, Cundo Bermúdez...

MV: ¿Estas becas eran concedidas por la Dirección de Bellas Artes, pero en realidad eran parte de un programa de becas de la OEA?

8. La Unión Panamericana era la denominación de la Organización de Estados Americanos (OEA), antes de 1948. Así se siguió llamando a la Secretaría de la OEA hasta 1970.
9. José Gómez Sicre fue consejero de Alfred H. Barr, director del MOMA, y luego director general de la Sección de Artes Visuales de la OEA de 1948 a 1976. En esos años creó una colección de arte latinoamericano, que más tarde se convertiría en el Museo de Arte de las Américas donde ocupó el cargo de director.

RA: No. El Estado de Guatemala concedía estas becas, creo que nunca más ha vuelto a suceder. Antes Dagoberto Vásquez y Grajeda Mena habían ido a Chile, y Jacobo Rodríguez Padilla, a Francia, en tiempos de la Revolución del 44.

MV: ¿En el Art Students League había un ambiente de artistas?

RA: En realidad recuerdo algunos nombres, pero no de artistas que fueran conocidos.

MV: ¿Eran norteamericanos o latinoamericanos?

RA: Uno de ellos era mexicano, Mario Aldaraca, con quien todavía tengo amistad. Había otros amigos, pero estuve apenas un semestre. En realidad estaba muy metido en querer hacer algo, viendo por primera vez lo que era un Picasso. Ya estaba en boga el expresionismo abstracto, pero me interesé más por Picasso y empecé a ver que existían otros pintores como Roberto Matta, Wifredo Lam. Vi lo que había en el Museo de Arte Moderno (MOMA), cuya colección me parece una de las primeras y mejores que hay en el mundo. Empecé a transformar mi trabajo.

Ahora, en la *Retrospectiva*, se pueden ver las diferentes etapas. Hay tres cuadros de 1958, hechos en ese tiempo, cuando estaba estudiando grabado, y hay varios grabados de los primeros que hice para el Art Students League. Hay

una aguatinta y varias litografías, algunas parecen muy experimentales. Por desgracia, me quedaron muy pocas copias de eso. Encontré la plancha de la primera y estaba un poco golpeada. Estoy viendo si la puedo salvar, me gustaría hacer una edición que nunca hice. Todavía le quedan a uno algunos pendientes.

Cuando terminé el semestre en Nueva York, el embajador de Estados Unidos en Guatemala me había conseguido una “bolsa” —así le llamaban ellos— de un mes para viajar por todo el este de los Estados Unidos, visitando museos y colecciones de arte. Lo hice así, después paré en Washington. Llevaba los dibujos, más bien apuntes, que hice durante ese viaje, y cuando se los mostré a Gómez Sicre, me dijo: “Mira chico, veo que aquí tienes algo muy especial. Mejor trabaja en esto y vamos a ver si la hacemos con lo que trajiste o esperamos a ver qué sale”. Cuando le empecé a mostrar los dibujos, se fue entusiasmando. El mismo Cuevas se interesó.

Con algunas de esas obras hice una exposición en Washington. Tuve muy buena crítica. Como me quedé a vivir más o menos siete meses allá para preparar la exposición, conocí a casi todos los artistas más importantes de Latinoamérica. Algunos iban de paso, como Obregón y Botero. Fernando de Szyszlo trabajaba en la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana.

MV: ¿A Marta Traba también la conoció allí?

RA: No, a Marta la conocí más tarde. Eso ya fue en los setentas, cuando hice una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que antes tuvo su sede en un restaurante al que llamaban El Planetario. Había fundado el museo y había escrito sobre muchos pintores colombianos, quienes le deben mucho.

Ella después iba a tomar las riendas de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana, pero aquel accidente pues... una lástima. Me parece que era una gran crítica, tenía una personalidad impresionante. Cuando salía al escenario a dar su disertación, era ama de todo el espectáculo.

MV: Hace poco encontré un artículo de *Prensa Libre*, escrito por Luis Díaz a raíz de la muerte de Marta y Ángel Rama. Reseña que estuvieron acá, invitados por la Universidad de San Carlos en 1972. Ella dictó dos conferencias con el tema dos décadas (1950–1970) de arte latinoamericano¹⁰ y al parecer no mencionó a ningún artista guatemalteco. Después, en 1974, ella lo incluyó a usted y a Luis Díaz en

10. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950–1970* es un libro de Marta Traba que apareció en 1973 publicado por Siglo XXI editores.

Hombre americano a todo color. ¿Cómo fue conceptualizada su obra? En su caso siempre hay una referencia a los ojos, que fue lo paradigmático, lo que más lo dio a conocer.

RA: Sí, fue lo que más me dio a conocer, pero fíjate que yo empecé a mostrar mi trabajo en 1958, en exposiciones comprensivas¹¹ de Latinoamérica, y los ojos salieron en los setentas. Por eso hicimos la *Retrospectiva* ahora, para mostrar las diferentes etapas por las que he pasado. Es más, varios de mis trabajos importantes los compró el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1963.

MV: ¿Estos trabajos eran obras de estilo cubista?

RA: No. Una de esas obras pertenecía a la exposición que preparé para la OEA en 1959. Lo que pasa es que yo me fui a Nueva York antes de hacer la exposición en Washington, a pasar el Año Nuevo con mi hermano y me llevé varios trabajos de los que iba a mostrar. Se los quería enseñar a un cubano que se llamaba Rolando de Aenle, que tenía una galería en la calle 53, al lado del MOMA. Es una historia muy divertida.

11. Una manera de organizar exposiciones en relación con el concepto de identidad. Fue una línea de trabajo que promovió, principalmente, la OEA.

Iba con mi hermano y le dije: “Mira, Roberto, éste es el Museo de Arte Moderno”. Me respondió: “Entremos, mostrales la obra”. “¡Estás loco!”, le contesté... hasta que me convenció y le dije: “Vaya, pues, entremos”. Entramos y se nos quedó viendo la secretaria: “Sí, ¿en qué les puedo ayudar?”. “Quería hablar con el señor Barr”. Entonces se me quedó viendo con extrañeza. El señor Barr era el director del MOMA, el fundador del museo, un gran crítico del surrealismo, imagínate. Y me dijo: “¿Usted tiene cita con él?”. “No, no tengo, es que voy a hacer una exposición en la OEA y quería mostrarle unas obras”. Entonces llamó y dijo: “Lo siento, el señor Barr no está, pero está la señorita Dorothy Miller, su secretaria”. “¿La secretaria?”, dijimos nosotros, y nos miramos las caras. Subimos y estaba la curadora Miller, muy amable, pero un poco nerviosa, se notaba que no tenía mucho tiempo. Le dije que iba a hacer la exposición en la OEA y que quería mostrarle esos trabajos al señor Barr. Lo divertido es que tuvimos que hincarnos en el suelo, porque algunos eran grandes. Entonces, la señorita los vio y dijo: “*I think Mr. Barr is going to like this very much*”.¹² Me sentí muy contento, por supuesto, y me preguntó: “¿Me los puede dejar unos días?”. Y yo: “Pero, cuántos, tengo que regresar a Washington”, y ella respondió: “¡Ah! no, un par de días”. “Está bien”, le respondí.

12. “Creo que al Sr. Barr le va a gustar mucho esto”.

A los dos días me llamó y me dijo: “*I have good news for you*”.¹³ “El señor Barr vio los dibujos. Le gustaron muchísimo y quiere uno para la colección del museo”. Así de insólito. Todavía le dije cuando llegué a recogerlos: “¿Podría prestarme el dibujo para mostrarlo en la OEA, ya como adquisición del museo?”. “Por supuesto”, me contestó. Todavía, de abusivo, le insistí: “¿Usted cree que el señor Barr me puede dar una recomendación para una beca Guggenheim?”. “No veo por qué no”, me respondió, y él me dio la recomendación. Yo ya no iba a solicitarla, quienes me animaron fueron mi hermano Roberto y Angelita Alvarado, secretaria del consulado de Guatemala en Nueva York. Yo me quería regresar a Guatemala, no quería quedarme más en Estados Unidos, pero a última hora, en el consulado, estábamos llenando la solicitud y me dieron la beca.

MV: Nunca llegó a regresar. Se quedó esos siete meses en Washington y luego solicitó la Guggenheim y fue haciendo una vida en Estados Unidos.

RA: Cuando terminé la exposición en la OEA, me fui a Nueva York, estuve un par de meses. Luego Roberto se fue a vivir a México y me fui para allá. Allí le enseñé mis trabajos a Carlos Mérida, que además de gran ar-

13. “Tengo buenas noticias para usted”.

tista fue una gran persona. Cuando los vio, le expliqué que el señor Profili, que era el secretario de la Bienal de Sao Paulo de 1959, me había invitado a participar junto a él en la bienal (a Profili le había gustado muchísimo la exposición de la OEA y por eso me invitó). El caso es que Mérida me dijo: “No tengas pena, tú puedes ir solo. Yo no voy porque ya participé en la bienal pasada. Vas a representar bien a Guatemala”. El otro invitado era González Goyri, pero cuando vine me explicó que no tenía obra para participar. De Guatemala, solo yo participé esa vez. Además, tuve la suerte de ganar un premio con uno de esos dibujos. La segunda vez que participé, en 1961, la Unión Panamericana mandó mi obra, pero llegó tarde.

MV: ¿Usted fue el primer artista guatemalteco premiado en la Bienal de Sao Paulo?

RA: No, no fui el primero, ¿cómo va a ser? Carlos Mérida había sido premiado en la bienal anterior. Sí, estoy casi seguro que sí. Mis trabajos gustaron mucho. A la bienal de 1961 envié trabajos simples, varios dibujos. Uno de ellos de grandes dimensiones, de una estela luminosa y un eclipse arriba.

MV: Es uno de los símbolos que se repite en algunas de sus obras.

RA: Este del que te hablo, uno de los que llegó tarde, era mucho más simple, una luz que va subiendo, una forma en medio, encendida, y un círculo arriba. Tengo una carta de un comisario alemán —quien más tarde me invitó para una muestra internacional de dibujo— donde decía que era una lástima que ya hubieran decidido todos los jueces, porque ése era el premio de dibujo que les hubiera gustado otorgar. Cosas raras que pasan.

MV: En esta época usted vive en Nueva York, ya tiene la beca Guggenheim...

RA: Regreso a Nueva York a finales de octubre de 1959. Ahí fue cuando conocí a varios pintores latinoamericanos. Cuando llegué, el secretario de la fundación me preguntó: “¿Quiere conocer a algunos de los becados?” Había uno de Argentina, Marcelo Bonevardi. Fuimos muy amigos, destacó bastante. Y María Luisa Pacheco, de Bolivia, ella destacó también mucho, los dos ya fallecieron. En ese taller también estaba Rodolfo Mishaan, de Guatemala, allí nos hicimos amigos.

El otro artista que también obtuvo la beca ese año fue el pintor uruguayo Jorge Damiani. Lo primero que pregunté en la Guggenheim fue: “¿Qué es lo que tengo que hacer?”, y me dijeron: “Usted haga lo que quiera, tiene la beca para crear como le parezca”.

MV: ¿Todos los artistas convivían en una residencia?

RA: No. Daban una cantidad suficiente para poder vivir y pintar sin obligaciones.

MV: ¿Tenían ustedes un taller o algo?

RA: No.

MV: ¿La beca era solo el dinero para permanecer allí?

RA: Nada más, el dinero y estar allí. Poco a poco fui conociendo a otros artistas latinoamericanos. Allí estaba —ya hacía algunos años— un escultor muy bueno, el uruguayo Gonzalo Fonseca. Después, más tarde, llegó otro uruguayo, Julio Azpuy, quien todavía vive en Nueva York, ambos de la Escuela del Sur de Joaquín Torres García. Aparte de eso empecé a conocer cuáles eran los bares donde se reunían los artistas. El más famoso en ese tiempo era el Cedar Bar. Allí conocí a varios artistas americanos, entre ellos a De Kooning y a Franz Kline, con él sí que era divertido, porque con varios amigos nos quedábamos hasta que decían *last call*, que quiere decir la última llamada.

En 1961 realicé mi primera exposición en Nueva York, en la galería David Herbet. Obtuve muy buena crítica. Ese mismo año fui invitado junto con Marcel Duchamp

para conformar parte del jurado de un certamen del museo Hudson River. Con Duchamp tuve el gusto de intercambiar ideas acerca de política y arte.

MV: ¿El Cedar Bar era donde se reunían los expresionistas abstractos?

RA: Sí. Estaba en la calle ocho y luego se mudó a University Place, allí seguimos llegando. Los bares eran los lugares de reuniones, además de las exhibiciones, a las que, casi como cumpliendo con una ley, íbamos los martes y sábados, cuando había inauguraciones en la calle 57, en Madison. Por supuesto, también íbamos al Museo Metropolitano, al MOMA y a la Frick Collection. En Washington, a la National Gallery y a otras colecciones importantes.

Eso es lo bueno de esos países, ¡qué uno puede ver tanto! Y luego, como Nueva York se había vuelto el centro del arte, que había cambiado su sede de París, llegaban artistas de todo el mundo. Poco a poco llegaban más y más latinoamericanos, hasta que formamos un grupo muy grande en los años sesentas y todavía más en los setentas. Te podría mencionar una buena cantidad de pintores, muchos de ellos muy reconocidos en sus países. A Omar Rayo lo había conocido cuando fui a México en 1959. En la galería del periódico *Excelsior*

se estaba exhibiendo su trabajo y una amiga guatemalteca me dijo que estábamos invitados. Allí lo conocí. Curiosamente, un año después, nos encontramos, yo, saliendo del MOMA y él, entrando.

En 1961 llegó Botero y tuvimos muy buena amistad también. Armando Morales, de Nicaragua, y varios iban rumbo a París, pero se quedaban unos días en Nueva York. En los años sesentas estuvieron viviendo allá el brasileño Antonio Amaral, Mario Toral y Nemesio Antúnez, de Chile. Bueno, era un buen grupo de artistas de todas partes de Latinoamérica. Fue una gran experiencia.

MV: ¿Cómo se presentaba el arte latinoamericano en el sistema del arte de Nueva York?

RA: Cuando yo llegué los pintores latinoamericanos más conocidos eran Roberto Mata, que había sido parte y fundador del surrealismo; Wifredo Lam y los tres muralistas mexicanos, Rivera, Orozco, Siqueiros, y también Rufino Tamayo. Después de ellos había algunos nombres, pero no eran realmente muy conocidos. El único pintor que tuvo la oportunidad de exhibir en un museo en 1941 fue Roberto Mata. Después, ninguno lo hizo de la forma en que él pudo hacerlo.

MV: Creo que Frida Kahlo también había expuesto en Nueva York.

RA: Lo que pasa es que Frida Kahlo ya es una cuestión de comercialismo, yo estoy hablando de cuando la lucha era tremenda. Nunca vi a Frida Kahlo en el MOMA. A partir de todas las exposiciones de arte latinoamericano en Estados Unidos comienza a haber una maquinaria económica detrás. La transformación del MOMA llegó hacia 1974, creo que había una exhibición de Dalí en aquel momento. Hubo toda una polémica para que el MOMA se abriera.

MV: Para que ampliara su concepto de coleccionismo...

RA: Lo voy a decir de esta forma: como que la plebe estaba tomando la batuta, como que el arte empezó a dejar de tener el sentido de grandeza que tuvo hasta ese momento y se volvió un asunto de manejos y cosas así.

Volviendo al arte latinoamericano, José Gómez Sicre, cuando había exposición en la OEA, algunas veces conseguía que el Museo de Arte Moderno adquiriera obras de los expositores. En general, la presencia de artistas latinoamericanos era casi nula, excepto los que ya te he mencionado. No había oportunidades, a menos que vivieras allí. Yo tuve la suerte de exponer en 1961

y tener buenos comentarios, pero eso era bastante difícil. Después se fue abriendo un poco más el ambiente y hubo muchas galerías que quisieron aventurarse, porque sí, era una aventura, abrían unos años y luego volvían a cerrar. Una de las que duró más fue la de Armando Zegri, la Galería Sudamericana. Por cierto, creo que Roberto Cabrera exhibió allí. Yo también, pero en grupo. Desde los cincuenta estaba la galería de Rolando de Aenle, allí expuso Margot Fanjul y muchos otros latinoamericanos. Se fundaron otras, pero para qué te voy a aburrir con eso, la mayoría salían como estrellas y se diluían.

En ninguna parte hay esta noción de delimitar a los artistas por la región de donde vienen. A nosotros nos ponían como en un gueto y eso nos molestaba bastante. Recuerdo que Marcelo Bonevardi siempre me decía: “¿Por qué nos miran como si fuéramos de un grupito? Somos artistas, el artista es del mundo”. Fíjate, ya estamos en el siglo XXI y sin embargo todo lo que llega de Latinoamérica se encaja en un gueto, especialmente con esa cuestión del neorrealismo mágico. Eso no permite mayores posibilidades.

MV: ¿Cuál era el papel de la OEA en todo eso?

RA: José Gómez Sicre trataba de hacer lo que podía, constantemente viajaba por toda Latinoamérica. Trabajaba

muchísimo y hacía exposiciones, no solo de los que vivíamos en Estados Unidos, sino de otros artistas latinoamericanos. Trataba de conseguir que compraran algunas obras, pero por desgracia éstas no tenían ninguna importancia para Nueva York. Ninguno de los que vivíamos allá creíamos que la OEA era la cúspide, ni nada por el estilo. No era así.

MV: Pero para Latinoamérica sí fue importante.

RA: Ah, por supuesto, para Latinoamérica, sí. Cumplía dos funciones: una, era presentarte en los Estados Unidos y la otra, comprender lo que hacían artistas de otras partes de Latinoamérica. Eso era muy importante. Después de Washington, el centro de comunicación fue Bogotá, especialmente porque en Cali se empezó a hacer el certamen apoyado por el Cartón de Colombia. Participaban artistas de toda América, incluyendo Estados Unidos, con obras sobre papel.

MV: ¿El Cartón de Colombia era una compañía de papel?

RA: Sí. Después comenzó la Bienal de Coltejer, que fue muy importante, aunque estuvo pocos años. En ese tiempo Rita de Agudelo fundó la galería San Diego, que era el centro de reunión en Bogotá.

MV: ¿La Bienal de Sao Paulo no funcionó como punto de encuentro para artistas latinoamericanos?

RA: Pero solo durante la bienal, en cambio en Colombia era constante. Y, claro, eso se propagó a Venezuela, Ecuador, Perú y a otros países, pero volviendo a los Estados Unidos, Gómez Sicre, desde que comenzó, organizó muchas exposiciones sobre Latinoamérica. Había algunos que hablan mal de él, pero por otras razones. Armando Morales y muchos otros fueron grandes amigos de Gómez Sicre, y yo creo que los que usaban argumentos en su contra estaban equivocados de alguna forma. Pero no entremos en eso, para qué, no tiene sentido. Creo que logró hacer un buen trabajo, dentro de lo que se pudo. También sacó la revista de *Arte Latinoamericano*. De alguna manera, todos estábamos buscando la revista para enterarnos, para tener una visión más clara de lo que se hacía en Latinoamérica. Tuve la suerte que desde 1958 me incluyera en las exposiciones comprensivas latinoamericanas, y allí estaban grandes artistas, como Alejandro Otero, Alejandro Obregón, Emilio Pettoruti, Alicia Peñalba, Tamayo, etc. En ese tiempo comenzaron a hacerle la guerra al triunvirato mexicano. Querían algo diferente, y hay que darle su lugar a la Sección de Artes Visuales de la OEA en ese proceso.

MV: Conocemos poco de la historia del arte de Latinoamérica.

Es más fácil conocer los procesos histórico-culturales de Estados Unidos o de Europa que los de Nicaragua, que está tan cerca. Hay poco escrito y hay grandes lagunas dentro del arte latinoamericano.

RA: Recuerdo que se preocuparon por esto ya en los setentas, por supuesto, Marta Traba, Jorge Romero Brest, Damián Bayón y Juan Acha. Tuve la suerte de que los cuatro escribieran sobre mi trabajo.

MV: Sí, pero los libros que existen están poco ilustrados, creo que están más enfocados hacia la crítica y las dinámicas institucionales. No tenemos una historia continua y sistemática del arte latinoamericano. Con la cantidad de documentos y archivos que debe haber en Estados Unidos todavía sacan unas publicaciones muy pobres, bastante neocoloniales.

RA: Yo lo que siento es que varios nombres importantes no están incluidos, y eso no da una clara visión de lo que es el arte latinoamericano.

MV: Eso tiene que ver mucho con la manera en que se ha tratado de encasillar al artista latinoamericano dentro del discurso del realismo mágico, la identidad, que a la larga son visiones que nos llegan desde fuera.

RA: Que yo sepa no hay un libro que incluya bien toda la época de la que te estoy hablando. En cambio, tú ves que en los Estados Unidos tienen bien documentado a los expresionistas abstractos, al Pop y todos los demás movimientos. Nosotros no tenemos eso, luego lo que tú dices es cierto. La gran mayoría de los libros de arte latinoamericano se han agarrado al realismo mágico, que es lo que más les interesa. Con Miguel Ángel Asturias y García Márquez muchos pintores se entusiasmaron, pero hubo otra cantidad de creadores marginados por esa razón.

MV: El Instituto Di Tella, en Buenos Aires, ya en los sesentas, era un centro de referencia en arte contemporáneo, ajeno a esto del realismo mágico.

RA: Nunca estuve en el Instituto Di Tella, me parece que estaban más interesados en la cuestión musical que en la pintura.

Estuve en dos oportunidades en Buenos Aires. Una de ellas en 1986, cuando preparaban una gran exposición para el Congreso Internacional de Museos. Ahí había un cuadro mío muy grande, que había sido prestado de Colombia, de la sala Luis Ángel Arango, del Banco de la República. Entonces supe que ellos habían mostrado mis obras en otras oportunidades en el Museo de Arte Moderno.

MV: ¿Tampoco tuvo interacción con el Tropicalismo brasileño o algunos de sus artistas?

RA: No tuve. Estuve un mes en Brasil con mi amigo Antonio Amaral y conocí a algunos de los artistas, pero nunca tuve participación en Brasil. Donde tuve más participación fue en Colombia. Es más, alguien me contó que hay un libro de arte colombiano donde aparezco como colombiano. Hice más exposiciones en ese tiempo allá, que las que había hecho en Guatemala. Todos los años hacía una exposición, y no solo en Bogotá, sino en Cali, Pereira, en Barranquilla, en Medellín, y después en Caracas, Quito y otras ciudades.

MV: En ese momento, creo que en la década de los setentas, la Fundación Cisneros empezaba a crear su colección de arte latinoamericano.

RA: Creo que sí. Tuvo mucho que ver también la afluencia de artistas de toda Latinoamérica con los concursos de arte en papel del Cartón de Colombia. Por cierto, a mí me habían dado varios premios, así que en 1970 me invitaron a ser jurado de la primera biennial. Después, a los pocos años, se organizó la Biennial de Coltejer, eso ya en Medellín. En Colombia hubo un gran intercambio artístico que ya no existe, fue maravilloso.

MV: ¿Mientras viajaba por el continente pasaba por Guatemala?

RA: Iba a Colombia, a Ecuador o a Caracas y me quedaba un mes en Guatemala, luego me regresaba a Nueva York. Eso lo estuve haciendo durante muchos años.

Mi primera exposición de los cuadros grandes de ojos, en 1973, la empezamos en Puerto Rico, en la Universidad de Río Piedra. Después se fue a la Sala Mendoza de Caracas, de Caracas pasó a Bogotá, de allí a Cali y luego vino a Guatemala. Con las obras que traje para reemplazar las que habían sido adquiridas, inauguramos la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Algunos todavía lo recuerdan, fue en 1974.

MV: ¿La galería de la ENAP?

RA: No, la nueva sede de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Yo traje un tríptico muy grande en esa oportunidad.

MV: ¿En qué lugares expuso en Guatemala?

RA: Tuve una exposición en DS en 1966, con obras que habían sido expuestas en la sala Luis Ángel Arango de Bogotá, aunque aquí expuse poco, la verdad. Hacia 1970 hice una exposición con Vértebra. En 1974 hice otra exposición en

la galería Macondo... tengo apuntado todo eso, porque para las fechas no soy muy bueno. Cuando empecé a venir más, participé en más exposiciones.

MV: ¿En este tiempo cuál era su relación con los artistas guatemaltecos?

RA: Cuando yo salí, en 1958, los pintores que estaban trabajando, los jóvenes en ese tiempo, eran Roberto Cabrera, Elmar Rojas, César Izquierdo, Marco Augusto Quiroa, Manolo Gallardo, que se fue a estudiar pintura a Madrid, Rafael Pereyra y algunos otros que hacían paisajes; pero, una vez me fui a Nueva York, ya no tuve contacto con Guatemala. Durante los primeros años vine muy poco.

Más tarde, en 1964, vine más tiempo, porque mi madre estaba enferma. Ella murió ese año. En ese momento seguían muy activos los artistas que estoy mencionando. Aparte estaban Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez, que en ese entonces era escultor, y muy bueno.

En aquellos años mi amistad era más con Roberto González Goyri y Manolo Gallardo, después fue mucho más cercana con Roberto Cabrera y Luis Díaz. Tal vez con ellos dos fue con los que más amistad tuve, más tarde entablé amistad con todos.

MV: ¿Cómo veía el arte que se estaba produciendo en Guatemala? Si era que lo podía ver, porque quizás solo se movía en un contexto familiar...

RA: En los sesentas mi relación con Guatemala era familiar y de pocos amigos. No me sentía con el deseo de participar.

MV: ¿Estaba al corriente de lo que estaba pasando?

RA: La amistad con Roberto Cabrera vino en 1964. Él llegó a Nueva York, estuvo una temporada allá, y entablamos una gran amistad que todavía conservamos. Esto no quiere decir que no fuera amigo de Elmar, a quien aprecio mucho, o de Izquierdo, con quien a veces nos juntamos. Cada quien estaba haciendo lo suyo en un contexto de búsqueda. Por eso se formó Vértebra, no solo con Cabrera, Quiroa y Elmar, como quieren ponerlo, había otros artistas como Ramón Ávila y Enrique Anleu, que tenían otra perspectiva.

¿Cómo los veía yo? Pues veía que estaban haciendo un esfuerzo como el que yo estaba haciendo en otro lado. Yo no creo que pueda juzgarlos. Me pondría en un plan de crítico y no lo soy. Obviamente estaban tratando de ser muy dinámicos, de ser ellos mismos, lo cual es loable.

MV: Danny Schaffer hizo un afiche para una de sus exposiciones ¿Qué relación tuvo con él?, ¿cómo valora su trabajo?

RA: Hubo una exposición de mis obras en la galería Macondo, que era de dos guatemaltecas amigas, Estela Recinos y Mónica Herrera. Danny tenía relación con ellas y estaba haciendo afiches, entonces les surgió la idea de hacer un afiche con los ojos. Mauro Calanchina, que era el fotógrafo, me dijo, ponte así, ponte así y empecé a hacer diferentes gestos, muecas. Las exageré, después parecía una mezcla entre Charlie Chaplin y Salvador Dalí (risas). Lo que hacía Danny era muy dinámico. Eso sí, lo han puesto como si fuera un gran creador y no es cierto... no sé si me explico.

MV: Creo que la importancia de Danny tiene que ver con su labor pedagógica, más que artística, porque creó escuela.

RA: Es donde yo digo mis respetos, pero quererlo poner como un gran creador, no.

MV: No conocí a Danny, el murió poco tiempo después de que yo llegara a Guatemala, pero creo que es el precursor del arte contemporáneo en el país, aunque, contradictoriamente, era un artista moderno. Formó

a muchos jóvenes bajo un principio de creación completamente contemporáneo. Sobre todo, ellos son quienes están rescatando hoy su papel.

RA: Tienes razón, su labor fue principalmente pedagógica. En este sentido también hay jóvenes que le deben mucho a Roberto Cabrera. Recuerdo que Danny estuvo trabajando en la Toscana, donde fue muy apreciado. Sus ideas eran muy avanzadas para lo que se esperaba, y yo creo que sí formó a varios artistas jóvenes. Ésa creo que fue su obra. En el aspecto creativo él era ante todo diseñador.

MV: De hecho, lo han incluido en el libro *Latin American Graphic Design*, de la editorial Taschen, donde se reconoce el trabajo de 200 diseñadores latinoamericanos relevantes. Lo interesante es que usted y Danny creo que fueron los dos artistas guatemaltecos más conectados con el ámbito artístico norteamericano. Desde finales de los cincuentas, en Nueva York, hubo un proceso de experimentación muy grande. Robert Rauschenberg y Jasper Johns empezaron a disentir del expresionismo abstracto, John Cage empezó a influir a los artistas visuales con sus *events* y luego Allan Kaprow presentó sus *happenings*; más tarde, a principios de los sesentas, irrumpe Fluxus. Fue una etapa de mucha experimentación, con múltiples tendencias que conformaron el lenguaje del arte contemporáneo. ¿Usted participó de eso?, ¿tuvo algún contacto con este tipo de artistas?

RA: En realidad, en esa época yo conocí a Robert Indiana y a Rosenquist, en Nueva York. Posteriormente conocí a John Cage, pero no, nunca me interesó participar en eso. Estuve al tanto de todo lo que estaba pasando, vi la primera exposición de Rauschenberg y Jasper Johns en el Museo de Arte Moderno, cuando todavía eran muy jóvenes.

Recuerdo una observación que hizo Indiana en el Pratt Graphic Art Center, donde yo estaba trabajando en grabado, dijo que a los artistas del Pop les había costado mucho, tanto que yo dije: “¿Cómo puedes decir semejante cosa? Les costó a los expresionistas abstractos, ustedes tienen la mesa servida”. Desde ese tiempo, las galerías y este otro movimiento ya empezaban a crear dentro del gran consorcio comercial, y eso a mí no me gustaba, nunca me gustó. Se lo dije y se turbó un poco. Uno dice lo que tiene que decir, ¿no? En esa época yo estaba con la beca de la OEA.

MV: ¿Ésta fue su tercera beca?

RA: Sí, fue la tercera beca, después de la Guggenheim, que me habían prorrogado otro año, por las obras matéricas, que también viste en la *Retrospectiva*. En 1962 me dieron la beca de la OEA para seguir con mis estudios de grabado. Entonces entré al Pratt Arts Graphic Center,

donde también me prorrogaron un año más. Claro, les mandaba todas mis experiencias trimestrales, con copias de los grabados. Tienen todo esto archivado en la OEA.

Ése es el tiempo en que empezó la efervescencia de la que tú hablas, en los sesentas. Lo primero fue el Pop Art y después vinieron con toda la psicodelia. Por cierto, el año pasado vi la exposición *Art summer of love: art in psychedelic* era en el Whitney Museum de Nueva York.

MV: Sí, vi algo por Internet, había unas fotos míticas de San Francisco.

RA: Ah, sí, muchas... que me hicieron recordar cosas, por supuesto. En esa época andaba en Nueva York el famoso Timothy Leary. Una vez un amigo mío estaba sentado con él en un restaurante en el Village y vino a saludarme, era un mexicano que hacía cerámica y era gran amigo de Leary. Me dijo: “Mira, yo ya tuve más de 300 viajes”, con el LSD (risas). Y nosotros curiosos, también. Esa época fue muy, muy interesante. Lo que estaba pasando era como una revisión de todo, pero después se transformó en otra cosa y empezaron todos los otros “ismos”, el *minimal art*, el *earth art*, el arte conceptual hasta lo que vemos ahora. Los *happenings* eran increíbles, por cierto. Algunos tenían que ver con la política de los Estados Unidos, contenían una crítica tremenda contra el sistema.

MV: Sí, tenían un sustrato político muy fuerte.

RA: Claro que sí. Curiosamente mencionaste a John Cage. Yo lo veía en el edificio donde todavía viven mis hijos, el Wesbeth Building, que era de la antigua Bell Company de teléfonos. Arriba estaba el estudio de danza de Cunningham, donde entrenaba mi ex-esposa, Barbara Jane Berlind, que era balletista. A él lo vi en el elevador muchas veces, también a Rauschenberg. Eran muy amigos.

Un día, en Brasil, estaba Memeto Pascual y le hicieron un homenaje a Cage. Hubo mucha música. Lo fui a saludar y le dije: “Ésta es la primera vez que tengo el gusto de conocerlo, pero ¡lo he visto tantas veces en Wesbeth Building!”. Y me respondió: “¡El Wesbeth!, claro, ¿y por qué no me dijo nada?”. Ahí fue cuando estuvimos charlando. Es que hay veces que uno no quiere molestar o algo así ¿verdad? Pude haber conocido a muchos personajes de esos años, hubiera sido fácil conocerlos, pero yo era algo introvertido, todavía creo que lo soy en cierta forma.

MV: Más que conocer a estas personas vivió en parte de ese ambiente que ellos crearon.

RA: Eso es. Sí, eso era inevitable, estaba en el ambiente y le puede gustar o no a uno, pero es parte de la vida, de lo que está sucediendo en ese momento. Y, como era un vicio ir a las exposiciones, vi muchas, experimentales, de objetos musicales, de vidrio y esas cosas, las esculturas de Tinguely, que se destruían a sí mismas. Yo estaba entre mi estudio y las galerías casi siempre, que era lo que más me interesaba.

MV: Fue en esas circunstancias cuando pudo haber elegido un tema, un qué decir, un rumbo, técnico o de estilo, incluso discursivo, pero creo que no lo hizo. ¿Cómo se encauzó dentro del arte?

RA: ¿Y los ojos? Creo que lo que sucedió a finales de 1966, cuando me invitaron al Tamarind Workshop en Los Ángeles, que era solo de litografía, fue un hallazgo para mí. Posiblemente lo que me hizo ver de una forma totalmente diferente, espontánea, fue algo que me sucedió con el Pop y la psicodelia. Allí tenían unas piedras litográficas muy lindas, de 24 x 36 pulgadas, casi 1 metro x 60 centímetros. Yo estaba haciendo trabajos en dimensiones cuadradas y ponía un centro, entonces dibujé seis cuadrados y en cada uno puse un centro y con un compás di las formas, y de repente salió el ojo. Es curioso, ¿por qué salió? no tengo idea, pero si uno ve todo el trabajo anterior, los círculos, especialmente la luz, van

como sugiriendo el ojo. No tomé mucha conciencia de eso hasta después, hacia 1968.

El cuadro de centro blanco, que todavía es muy geométrico, me dio la pauta para empezar a trabajar en los ojos. De ahí algunos se fueron volviendo más naturalistas, otros más expresionistas e incluso surrealistas. El asunto conmigo es que siempre he tratado de ser yo mismo. Por supuesto que, siendo un artista, tengo influencias de fuera, pero yo tengo una forma muy especial de hacer y ver mi trabajo. En ningún momento me interesó ser de un grupo, de un “ismo”, ni nada de eso. Si tú ves mi *Retrospectiva*, vas a ver que hay influencias, pero las obras son mías, no las puedes confundir, ¡espero que así sea! Muchas veces lo dije: a mí el mundo de fuera no me interesó tanto como el de dentro. Siempre he tratado de encontrar dentro de mí. Estuve haciendo yoga, todavía hago, también meditación.

MV: ¿Desde cuando practica yoga?

RA: Empecé aquí en Guatemala, en 1956. Me interesé y empecé a comprar libros, y a finales de los sesentas comencé a trabajarlo más. Mis hermanos Roberto y René también hicieron yoga. Yo lo tomé bastante en serio y me ha ayudado muchísimo. Luego, tuve ciertas experiencias con hongos...

MV: ¿Tuvo experiencias con los hongos en Guatemala?

RA: Aquí, sobre todo. Eso fue a principios de los setentas, de ahí salió una serie de trabajos enfocados en la naturaleza. Hay uno que se llama *Diálogo vegetal*, hay otro que es como una cosa rarísima, un paisaje onírico, *El sueño*. Eso no lo puedes ver tú en ninguna de las tendencias de las que estaban pasando ¿me entiendes? He sido más personal que otra cosa. Muchas veces, tal vez equivocadamente, he juzgado que todo eso es un juego por fuera. A mí me ha interesado el arte como una comprensión de mí mismo, para saber quién soy, como un acto meditativo también.

MV: ¿Cómo experimenta esa búsqueda de sí mismo a través del acto de creación?

RA: La mayoría de la gente está gobernada por la razón, y la razón no pelea con lo que yo digo. Pero hay momentos en los que la razón no puede dar respuestas, y eso me ha interesado muchísimo. Recuerda que cuando estás creando entras en un espacio que se llama creatividad. En ese momento tú no tienes conciencia del tiempo ni del espacio, estás en un estado diferente, en el cual tu concentración te está llevando a la creación de un algo que vas a poner en papel, en tela, en lo que sea. Igual ocurre en las otras artes.

Ése momento no es razonado. Primero viene esta intuición y después el cerebro entra a ordenarla para que sea entendible a los demás. Yo entiendo la creación de esa forma. Sé que cuando empiezo a trabajar, si no estoy limpio de la cabeza, si no estoy lo más limpio en mi mente, sin que los pensamientos externos estén atormentando la tranquilidad, no puedo entrar. Es como un momento de silencio de todo lo que vapulea la mente, que para mí es un maremoto. No nos damos cuenta de que es así hasta que empezamos a meditar. Al principio de la meditación es imposible permanecer medio minuto sin que los pensamientos te llenen la mente. No se puede hablar a cualquiera de esto, porque para que se entienda se tiene que vivir, de otra manera es ridículo. Nosotros aceptamos los hechos científicos como a los brujos en la prehistoria.

MV: ¿Ese espacio creativo del que habla se abre a la experiencia mística de la iluminación?

RA: En cierta forma sí. No es que entres en lo que llaman el *samadi* (estado de iluminación), pero estás en algo que viene de la eternidad. La fuerza creativa está en el universo, no es propiedad de nadie, está allí para quien quiera meterse dentro de ella. En esa forma, tiene que ver con la eternidad.

MV: Creo que todas las técnicas y temas que usted ha trabajado tratan de representar la propia luz, pero todavía no expreso qué es, todos los pintores usan la luz...

RA: Es tal vez mi forma de usar la luz.

MV: Para el catálogo de su *Retrospectiva* Roberto Cabrera escribió que eran “representaciones lumínicas”, y me pareció muy acertado. Usted crea imágenes como esperando el principio o el fin del mundo: una génesis, luz y oscuridad, como si asistiéramos al instante en que ocurre un nacimiento.

RA: Claro, uno de los cuadros se llama *Nacimiento*, dos de ellos, por cierto. Mira, hasta en los últimos, donde hay una explosión, por ejemplo, está esa luz. Hay quienes no han visto la importancia de esto.

MV: Con los ojos encontró una forma para esa obsesión por la luz. A fin de cuentas los ojos son esa estructura anatómica que nos permite percibir.

RA: Sí, en realidad, sí.

MV: Los ojos resumen su quehacer más personal. Creo que lo que le sigue a los ojos, buscando temáticamente una línea de sentido, serían los símbolos, que ya son creaciones de un mundo esotérico.

RA: Fíjate que éstos son anteriores. Había estado leyendo muchas obras esotéricas, una de las lecturas que más me influyó fueron las obras de Krishnamurti. Creo haberlas leído todas. Eso le dio un vuelco también a mi manera de pensar, que tiene que ver con lo que estamos hablando. Por ejemplo, en una de las obras más fuertes que he hecho, *Después de la guerra*, estoy viendo hacia afuera todo lo horrible que pasa, pero aun así conservo cierto aspecto que tiene que ver con la manera en que trabajo conmigo. Si no fuera así, para qué lo voy a hacer, qué más que las fotos de los periódicos. Cualquier foto es mucho más fuerte que lo que yo pueda hacer. ¿Por qué no lo hago de otra manera?, porque no sería yo, es así de simple. Cada artista siente como siente y, si no tiene problemas técnicos para expresarse, le sale fluido lo que quiere hacer.

Todo esto tiene mucho que ver con la honestidad: qué es lo que quieres hacer, qué tan claro tienes lo que quieres hacer, dónde estás parado. El arte para mí tiene que estar lo más limpio posible de toda clase de adornos, que en lugar de hacerlo claro y nítido, lo enturbian. No sé si me explico. Es decir, primero, tiene que haber mucha honestidad, no para halagar a nadie, sino para decir lo que uno siente de verdad, limpiamente.

MV: Es que el qué decir solo puede ser fruto de lo que se ha vivido.

RA: Claro que sí. A veces me he puesto a pensar por qué no participé de estas experimentaciones de los sesentas de las que hablábamos antes. Tal vez era cierto rechazo mío para no diluirme, ¿verdad? Veía toda la locura que estaba pasando y sentía que había que desgarrarlo todo. Me decía, para qué, si todo el mundo es una porquería, etc. Eso no cabe duda de que son pensamientos muy reales. Y quizás esta cuestión mística es lo que me ha mantenido con un cierto sentido de unidad, tal vez ciertas experiencias con la misma naturaleza me hacen sentir que todo esto es un acaecer que va y seguirá y seguirá eternamente, si es que ya no existen los seres humanos, o vuelven a existir, o lo que sea. Lao-Tse, en el *Tao-Te-King*, dijo: “Aunque no traspase su puerta, puede el hombre comprender el universo. Aunque no mire a través de la ventana, puede conocer el sendero de los cielos”.

A veces he querido señalar la locura que estamos viviendo. Creo que uno tiene que decir algo de eso, aunque es mucho más sencillo poner las catástrofes en grandes telones, pero no se hace, tampoco interesa. Yo creo que ya somos tan insensibles que ni así nos damos cuenta de lo que está pasando.

MV: Bueno, lo que pasa es que, como usted decía, los periódicos tienen imágenes más fuertes que cualquier imagen que pueda hacer un artista. O sea, la realidad supera cualquier “reproducción” de ella.

RA: Claro, pero no son arte, ésa es la cosa. Yo creo que de todas maneras hay un mundo de posibilidades. Hay veces que siento que podría retomar algún momento de mis experiencias artísticas en las que tal vez no agoté las posibilidades. Hay que ser flexible en eso, si no uno se queda repitiéndose constantemente y es una de las cosas que a mí no me interesa. Creo que hay que seguir adelante siempre, con integridad. Siendo creativo al menos algo sale de interés, por lo menos para uno. Siente uno que está vivo y creando, y si la gente responde, pues qué alegre, si no, da lo mismo. Al fin y al cabo, da todo lo mismo (risas).

MV: ¿Da lo mismo? (risas). Entonces, sinceramente, ¿qué piensa del arte actual?

RA: El único problema que veo en el arte de nuestro tiempo es que muchas veces es todo muy improvisado y cualquier recurso inédito, cualquier travesurita inédita, se vuelve de gran impacto en el mundo artístico de Nueva York, de Japón, Milán y otros lugares. Los puntales de la creatividad, digamos los que marcaron hitos, no existen.

Está todo como amalgamado. Los artistas están copian-do lo que se hace internacionalmente, no hay ninguno que sobresalga de verdad con algo diferente. Eso ya se terminó.

Creo que de repente lo que va a haber es artistas que sepan hacer su trabajo bien y tengan algo que expresar. La gente que ve para afuera siempre forma parte de grupos ¿verdad?

Todos vinimos de pintores anteriores, lógico. No puede uno salir de la nada, y gracias a Dios que existieron los pintores de antes, gracias a los que uno puede entender bastantes cosas y, al principio, influenciarse. Uno encuentra su propia manera de expresar, para mí eso es el arte. Todo es igual desde que empezó el ser humano a crear un objeto, la forma creativa se da al entrar en un espacio creativo. Hay quienes ponen su señal dentro de la historia, y otros que se quedan siguiendo un grupo o siguiendo una tendencia. Lo que veo es que ahora ya ni eso hay, tampoco es de ahora.

Mire, en 1964 estaban los argentinos, Felipe Noe, De La Vega, Deira y no me recuerdo quién más en una mesa redonda, en el Hunter College de Nueva York, y dijeron algo como esto: “Es increíble cómo sale una manifestación de arte en Nueva York y a las pocas horas ya la están

haciendo en Buenos Aires, o al día siguiente”. No es ni siquiera en Buenos Aires, es en Rosario, en Córdoba, y eso se dijo en 1964. Ahora imagínate con todo el avance que ha tenido la tecnología. Todos se están copiando a todos, es una cosa increíble. Y te repito, cualquier travesurita, cualquier garabato que tú haces —he hecho miles de esos, no miles, pero he hecho garabatitos así que se fueron por un lado—, hoy se vuelve una cosa increíble y de gran importancia artística. Por supuesto, apoyado por una maquinaria económica que dice quién es y quién no es. Es espantoso. No sé qué piensas tú, pero...

MV: ¿Cree que la maquinaria es exclusivamente económica?

RA: Creo que tiene que ver mucho, también hay mucho de diversión. Estaba leyendo un comentario sobre James Ballard, el escritor inglés, que entre otras cosas predijo la era Reagan, y es cierto que hay cosas que sucedieron cómo él las escribió. Decía que los crímenes que están sucediendo ahora son más difíciles de entender que el 11 de septiembre, que muchos son fruto del aburrimiento. La tecnología ha creado gente muy acomodada, con casi todas las necesidades cubiertas, y esta gente ya no sabe qué hacer. Viven inmersos en un total aburrimiento y, por su propia cadencia o como sea, requieren de estímulos que los hagan sentir vivos. Me parece que es cierto.

MV: ¿Qué es lo que determina que algo sea arte?

RA: ¿Qué lo determina? La palabra necesidad no sé si es un poco fuerte, pero creo que se podría decir la *necesidad* de dar forma a algo que nos llega de manera intuitiva, es algo cerebral y también emotivo. El artista no es especialmente artista porque es parte de un siglo, eso es inevitable.

Como le dijo una vez Paul Henry, el pintor neoyorquino de principios del siglo pasado, a sus alumnos: “No se preocupen por ser del siglo xx, porque no pueden ser de otro siglo”. Así de simple. Esta necesidad, para mí, de querer ser de un siglo o de un partido político, ese sentido grupal, a mí no me interesa. Siempre he sido una persona aislada. Mi manera de explicarle cómo siento yo qué es el arte es que uno entra en un espacio que se llama creatividad y de esa creatividad es de donde sale el producto manual, el pensamiento, etcétera, a través de la intuición.

El mundo agitado en el que vivimos nos apabulla, ¿no es cierto? Veo todo lo que está pasando: el problema ecológico, las guerras, esas guerras injustas y horrosas que corresponden a cuando los seres humanos todavía decían que no existían democracias, esa otra palabra rarísima que nadie entiende. Se abusa de la misma forma:

así como vinieron los conquistadores a América, así fueron los americanos a Irak. Yo comencé a preguntarme qué es lo que está pasando, pero yo siempre lo transformo. ¿Una foto dice mucho más sobre eso que una pintura? Quizá, pero una pintura puede llegar más adentro. Una pintura no se agota nada más verla, como una fotografía en un periódico.

MV: Yo no creo que una fotografía se agote, lo que pasa es que responde a un mecanismo de reproducción masiva. Aun así ha sido incluida en las colecciones de los museos de arte, rompiendo el esquema de la obra única y original. Los cambios de la revolución tecnológica, que comenzaron a sentirse sobre todo a mediados del siglo xx, también transformaron el paradigma del arte, esto ya lo vio Walter Benjamin en 1936.

Esta transformación se hace muy evidente en los ochentas, que fueron los años de mayor discusión en torno a la “muerte de la pintura”, algo que supongo que usted vivió en su momento, y que no sé si tiene que ver o no con su ausencia en el medio artístico. En los años ochentas también tuvo un período de poca producción y parece que se retira, que se aísla un poco del mundillo del arte.

RA: A partir de 1986 fue cuando me aislé un poco, pero no dejé de pintar, dejé de viajar. Sí, es un punto extraño. Si uno se da cuenta de todo el movimiento desde principios del siglo pasado, con el fauvismo, el cubismo, el surrealismo, el futurismo y todos los “ismos” que salieron, lo que se da en los sesentas en los Estados Unidos es como una revisión de eso. No hay nada nuevo ahí, todo se había hecho ya. Con la maquinaria del gran poder económico de los Estados Unidos empieza otra vez una nueva explosión de lo mismo que se había hecho. Ahí mismo toma el control el asunto económico. Es más, creo que imponen a Rauschenberg en la Bienal de Venecia. Cuentan que Leo Castelli compró el premio, y estoy hablando de 1964. Después ya empiezan a salir todas estas galerías de puro negocio, lo que llaman ahora *marketing*. Y las revistas, como reciben dinero de los mismos, principalmente de las galerías, forman parte de una mafia que decide qué es bueno y qué no es bueno, y el público traga cualquier cosa. En realidad la calidad no cuenta.

Ahora, para mí, repito, el arte no tiene que ver con ventas. Si se vende, qué bueno, porque uno necesita vivir, pero ése no es el motivo.

MV: ¿Todas las personas podrían ser artistas?

RA: Creo que sí, de alguna u otra forma sí, claro. Hay arte hasta en el caminar.

MV: Una vez escuché a un gitano decir “esa mujer tiene arte”, y me gustó muchísimo.

RA: Claro, tiene duende. Por ejemplo, quien está tocando la guitarra flamenca, el cantaor, el bailarín o la bailarina tienen duende o no tienen duende. Qué es el duende, lo que he estado tratando de explicar. Eso para mí es el arte, lo demás, los “ismos” y todo eso...

MV: ¿Alguien me contaba que usted suele reunirse aquí con un grupo para parrandear y que entonces toca la guitarra flamenca?

RA: Sí (risas), también lo hacía en Nueva York.

Me gustó la guitarra desde muy joven. Al principio llevábamos serenatas, aquí en Guatemala, con algunos amigos, pero me interesó el flamenco y comencé a sacar algunas canciones. Conseguí unos libros donde mostraban cómo ejecutar el picado, el rasgado y todo eso. Recibí clases de guitarra en Washington en 1958, cuando estaba preparando mi exposición en la OEA. La academia de guitarra de Washington la había creado y la dirigía Sófocles Papas, que fue un gran alumno de Segovia.

Una amiga me llevó allí a conocerlo y me dijo: “Quédese y reciba unas clases que usted tiene buena mano”.

Recibí unas seis clases para aprender a leer. Recuerdo que estaba detrás de mí, yo estaba aprendiendo unas composiciones de Tárrega y él me decía: “¡Usted no está leyendo, está memorizando!”, y se ponía furioso (risas). Me hizo tocar en público con varios alumnos de la academia. Yo le tuve que decir que tenía que irme a Nueva York, que no podía ir a las clases, que estaba en las últimas preparaciones de mi exposición en Washington. Se puso muy triste y me dijo: “Qué lástima porque tienes buenas manos para la guitarra”, “*very good fingers for the guitar*”,¹⁴ me dijo. “No la deje, entiendo que sea pintor, pero es una lástima, le voy a dar un par de nombres y el teléfono del que dirige la sociedad de guitarra en Nueva York”, que era Julio Prol, un músico español.

MV: Así que la guitarra ha sido su otra pasión.

RA: Sí, me ha gustado mucho. Había veces que estaba un poco cansado de pintar, tomaba la guitarra y de repente me daba cuenta de que ya llevaba cuatro horas practicando. Ahora la toco esporádicamente, por suerte no pierdo mucho la técnica, lo que pierdo son algunas melodías.

14. “Buenos dedos para la guitarra”.

MV: La armónica de su hermano Roberto ‘La Cuca’ Abularach fue bastante conocida en cierto ambiente bohemio se-tentero en Guatemala.

RA: Roberto es muy conocido, pero René, mi otro hermano, también toca el piano, toca jazz y otro tipo de melodías. Roberto hizo varios conciertos en Guatemala, grabó dos discos de música barroca y hace tiempo también grabó en uno de esos discos grandes (LP) en El Salvador.

En Nueva York hacíamos fiestas, a veces en mi taller, a veces en el taller de Antonio Amaral, de Omar Rayo o de Mario Toral, o donde Leonel Bomborá o Luis Molinari. Era un buen grupo de amigos. Nos reuníamos y yo casi siempre tocaba la guitarra y cantábamos. Había otro artista argentino que tocaba la guitarra suramericana, sambas, principalmente, Fernando Maza. Cuando pasaba Jesús Soto por Nueva York siempre me llamaba y nos juntábamos, él tocaba la guitarra y cantaba muy bien.

MV: ¿Y aquí?

RA: En ocasiones en la galería El Túnel, aunque en realidad el único que tocaba la guitarra era yo. Armábamos un poco de juerga, cantábamos. Ahora nos reunimos con Roberto, mi hermano, y un grupo de amigos que hace música, ‘El Canche’ Rosales, Ricardo López, Guillermo

Antillón. Es casi una rutina ir todos los sábados a hacer música, pese a que casi nunca me dejan tocar flamenco, porque están más en la música brasileña. Se toca música suramericana, tangos, de vez en cuando alguna pieza clásica. Es alegre...

MV: Entre fiestas y viajes, tanto tiempo fuera de su país, ¿qué ha significado Guatemala para usted?

RA: El cariño al terruño se lleva dentro, es imposible de cambiar. Uno nace donde nace, y allí comienza a funcionar todo con uno mismo. El niño se hace en siete años. El hogar donde se hace es el hogar de sus entrañas, digámoslo así, claramente. Ahora la cuestión nacionalista, poco a poco, la fui dejando, especialmente en Nueva York.

Cuando comencé a conocer a todos los artistas latinoamericanos, pensé que había descubierto la patria grande, porque no hay nada diferente entre nosotros. Si tenía algo de patriotismo guatemalteco, se me derrumbó completamente. Más adelante, con el yoga, lo que entendí es que uno es terrestre. Aunque, vuelvo a repetir que el cariño al terruño me parece entrañable, lo demás son tonterías. Las naciones han creado barreras innecesarias.

MV: ¿Tuvo la guerra que ver, de alguna forma, con el hecho de que no regresara a Guatemala?

RA: No, de ninguna manera. Yo venía siempre, todos los años. Sí afectó al diálogo con mis hermanos y mis amigos, y luego a la posibilidad de hacer algo, porque era peligrosísimo. Había una incapacidad para permitir que la gente expresara su forma de pensar, solo porque querían cambiar el orden de los factores en Guatemala. La gente con este tipo de pensamiento era eliminada sistemáticamente. Claro, esta práctica era apoyada por el Gobierno de Washington, que ayudaba a los militares. Y eso a quién no lo va a afectar, a menos que no sea de Guatemala.

MV: Yo recuerdo que la única vez que hablé con Josefina Alonso de Rodríguez¹⁵ le pregunté cómo había vivido la guerra y me dijo: “¿Qué guerra?”

RA: Recuerda también que yo siempre estuve al tanto de medios en los que podía oír cosas que no estaban en las carteleras gubernamentales, y tenía amistades que me explicaban cómo era la realidad. Yo no participé en

15. La doctora Josefina Alonso de Rodríguez era cubana. Se radicó en Guatemala a finales de los cincuentas, antes del triunfo de la Revolución. Ejerció la docencia en arte casi hasta su muerte. Las principales cátedras de arte del país fueron creadas por ella.

política de ninguna manera, pero creo que lo que estaba haciendo con los *Infiernos* tenía que ver con esto. Yo nunca he sido muy literal para atacar estos problemas con mi pintura, pero, como somos esponjas, estamos recibiendo, tenemos antenas. Eso nos está llegando. Sí, fue desastroso.

MV: Poco tiempo después de que se firmara la paz, usted regresó para trabajar con Roberto Cabrera, y luego se quedó como director de la ENAP.

RA: Sí, exactamente. Mira, eso fue a mediados de 1998. Venía y me quedaba dos meses, a veces venía dos veces al año. En una de esas estadías Roberto había venido de Costa Rica y me llamó: “Me están ofreciendo la dirección de la ENAP, pero yo les he dicho que la dirección no la acepto, que aceptaría una intervención en la escuela, pero con dos amigos que formarán parte de esa intervención”. Entonces nos llamó a Ramón Ávila y a mí, nos reunimos y dijimos: “Hagámoslo”. Tratamos de cambiar la escuela con un plan hecho por Roberto. Él había sido profesor mucho tiempo y el plan era muy bueno. Decíamos que queríamos llevar la escuela “al siglo xx”.

Entramos con muchos deseos de lograrlo y nos siguieron casi todos los amigos: Manolo Gallardo, Quiroa, Ramón Banús, Edwin Guillermo, Irma de Luján, Ana María de

Segovia. Cuando yo estuve de director los invité a que dieran talleres, Elmar Rojas llegó a dar una plática. El problema fue la falta de armonía entre nosotros y la Dirección de Artes y Culturas del Ministerio de Cultura y Deportes. Toda esta cosa de tipo burocrático, la falta de capacidad para conseguir un poco más de dinero para que pudiéramos llevar a cabo lo que queríamos y poder pagar a los profesores para que en verdad pudieran cumplir el programa que Roberto había dibujado. Empezamos a tener muchos problemas. También tuvimos gente que nos apoyó mucho. La Fundación Novella nos ayudó pagando los planos para la transformación física de la escuela. Yo había conseguido por otro lado que siguieran con la segunda parte de la transformación, pero todo se vino abajo.

MV: El Ministerio de Cultura, lejos de ser un facilitador, fue un entorpecedor.

RA: Sí, un entorpecedor, no solo por culpa de ellos, sino porque el área de educación recibía muy poco dinero, la más pobre de toda Latinoamérica, y de eso llegaba una miseria para Artes y Culturas. De Cultura y Deportes, la mayoría se lo llevaba el deporte y, en lugar de compartirlo, lo que no gastaban los deportes se iba a las arcas nacionales, pero nunca ha ido para las escuelas de arte.

Todo eso lo tratamos de pelear cuando se llevaron a cabo las conversaciones para las Políticas culturales en Guatemala, en la Antigua, después hubo varias reuniones más.

MV: ¿En el Congreso Nacional sobre lineamientos de Políticas culturales del 2000?

RA: Sí, allí participamos nosotros también. Yo dije lo que tenía que decir en varias oportunidades, pero entraba por una oreja y salía por la otra. Estuve en la mesa que trabajó el tema de la descentralización y me admiré cuando un delegado salvadoreño explicó lo que habían logrado hacer en ese país vecino.

MV: Sí, de ahí salió una comisión de seguimiento de los resultados del Congreso. Ésta luego revisó las Políticas culturales y deportivas nacionales que propuso el Ministerio de Cultura y Deportes. Al final, lo que pasa es que casi todo se convierte en informes que se engavetan.¹⁶

RA: Sí, es frustrante en cierta forma. Luego Roberto estuvo a cargo del Teatro Nacional, donde le dieron batalla. Se encontró con bastantes problemas con el personal y hasta con amigos que se incomodaron con él. Salió de allí con problemas del corazón, el pobre Roberto (risas).

16. Archivar, dejar olvidado.

No quiere volver a saber nada de eso. Yo tomé la dirección de la ENAP ese año, querían que me quedaré más, pero me estaba volviendo burócrata y estaba enfadado conmigo mismo, así no se puede vivir. Eso de tener que estar yendo al ministerio para rendir cuentas y todo ese papeleo no era para mí.

MV: ¿En esta época en que ustedes intervinieron la ENAP fue cuando se formó COMUNICARTE?

RA: Organizamos COMUNICARTE al mismo tiempo que tomamos la escuela. También creamos la asociación de Artes Visuales, con el fin de apoyar a la escuela.

MV: ¿COMUNICARTE pretendía agrupar a los artistas visuales de varias generaciones?, ¿crear una especie de taller de comunicación y arte?

RA: Exacto y además crear disposiciones. Trabajamos a favor de los derechos de autor con la Universidad Mariano Gálvez. Trabajamos en la casa de Banús varias veces, con Ana María de Segovia y otras personas, buscando cómo hacer para poder sacar las obras de arte sin enfrentarnos a tantos problemas, es decir, nosotros estábamos viendo lo que podíamos hacer para cambiar la situación artística en Guatemala y, por desgracia, no fue mucho lo que logramos.

MV: ¿Querían transformarla desde la administración pública?

RA: Eso era lo que queríamos, pero el único que nos ayudó fue Toyo (Estuardo) Cuestas,¹⁷ que fue Ministro de Cultura y Deportes solo durante seis meses. Él logró un acuerdo gubernamental que no permitía que nos sacaran de la escuela, para que así no pudieran detener la intervención que estábamos haciendo. Era un acuerdo bien logrado, eso se lo agradecemos mucho. Es una lástima que no pudiéramos seguir adelante, pero era demasiado frustrante.

Mis hermanos a cada rato me decían “¿Qué estás haciendo ahí? Ya ni pintas, estás perdiendo tu tiempo”. Fue en esta época cuando, poco a poco, me fui quedando más en Guatemala. Después, ya sin la escuela, estaba compartiendo mitad y mitad, más o menos, hasta que dije: “Bueno, ¿qué estoy haciendo en Nueva York?”. Ya sentía que mi lugar estaba más en Guatemala, vendí mi estudio y me vine, aunque mis hijos están allá. Voy dos veces al año a visitarles, de paso aprovecho para ir a los museos.

17. Estuardo Cuestas es representante legal y director de la junta directiva de la Fundación G&T Continental desde 1994. Últimamente, se ha convertido en una figura polémica, pues en el 2007 la Fundación mandó a retirar la antología de poemas que había financiado, *Aldeas mis ojos*, y más recientemente la obra *Crescendo* de Isabel Ruiz, que se exhibía en el marco de la XVI Bienal de Arte Paiz.

MV: Me interesa mucho el tema de la ENAP, porque pienso que tenemos que hacer algo. La escuela está anquilosada, los maestros no son ninguna referencia, no están saliendo artistas de ahí. El otro día hablaba con Benvenuto Chavajay, no sé si lo conoce...

RA: Claro, sí.

MV: Él es uno de los que más ha querido transformar la escuela, pero hasta ahora nada puede. Hace unos días le pregunté por qué le importaba, y me dijo: “¿Qué va a hacer la gente como yo? ¿Qué va a hacer alguien que quiera formarse como artista contemporáneo que sea de cualquier pueblo de este país, que sea pobre? ¿Cuál es la institución que tenemos?”

RA: Cuando nosotros entramos, Benvenuto estaba en la escuela. Es un muchacho muy inteligente y ha seguido muy bien todo lo que le ha enseñado Roberto Cabrera, más que nadie. Si hubiera muchos jóvenes como él, claro que podrían transformar la ENAP, creo que sí.

Cuando dejamos la ENAP, o cuando la dejé yo la última vez, volvieron los mismos problemas de antes, la aceptación de lo que les decía el ministerio, o más bien la Dirección de Artes y Culturas, sin una guía ni un programa determinado. El que había propuesto Roberto

se engavetó totalmente y la escuela, dice él, está peor que cuando nosotros entramos. Eso es terrible. Le he dicho algunas veces: “Roberto ¿por qué no hacemos algo?”, y me dice: “No se puede, Rodolfo, ya vio la experiencia que tuvimos. Es imposible, mientras no haya de verdad el presupuesto adecuado para poder trabajar con profesores que ganen decentemente”. Les pagan poquísimos.

MV: Encima, para que sea más humillante, nunca les pagan todos los meses, so pretexto de cualquier ardid burocrático. Lucía Menéndez fue contratada como tallerista y pasó un año sin que le pagaran; a junio del 2008, Benvenuto no había recibido ninguno de sus salarios del año.

RA: Eso es tremendo, lo que decía Roberto. Él se entusiasmó por hacer una escuela, pero no apoyada por el Gobierno, sino una escuela de tipo particular, con la ayuda de una empresa. Había tenido la idea con Enrique Novella, pero él murió en un accidente. Había propuesto una escuela para los trabajadores de Cementos Progreso. También estaba muy interesado Ramón Ávila, pero no sé por qué circunstancias no llegamos a nada. Sería más objetivo y daría mejor resultado una escuela privada, apoyada por la iniciativa privada y no estatal.

MV: Pero un país necesita de sus instituciones públicas. La escuela, querámoslo o no, es la institución pública que representa a las artes visuales guatemaltecas, incluso muchos de los artistas de su generación —hoy maestros— salieron de ahí. El estado actual de la ENAP tiene que darse a conocer.

RA: Quisimos que, una vez reestructurada, algunas personas a las que habríamos enseñado, junto a otros emprendedores, pudieran dirigir la cuestión meramente burocrática, porque nosotros haciendo todo no se podía, era angustioso. Nos apoyaron desde la embajada de México y otras instituciones, pero ¡cómo cuesta cambiar la indumentaria mental de la gente! ¿verdad? Entonces nos veíamos y pensábamos: “¿Y nosotros qué estamos haciendo aquí, qué es esto?, ¿necesitamos esto?” La respuesta era que no, pero aun así durante algún tiempo nos mantuvimos necios.

MA: Supongo que a partir de toda esta situación se habrá dado cuenta de que aquí a los artistas jóvenes lo que les ha quedado es tomar el espacio público. El otro día me di cuenta de que usted estaba entre los “invitados” el día que Alejandro Marré se “casó con una vaca”, en el festival Octubre Azul. ¿Qué piensa del trabajo de los artistas más jóvenes?

RA: Hay muy buenos creadores no en la forma tradicional, sino en el sentido contemporáneo. Están Regina Galindo, el mismo Alejandro Marré, Aníbal López, Jorge de León y otros que están trabajando dentro del arte contemporáneo y me parece que tienen mucha significación. Los artistas jóvenes están tomando su energía para hacer lo que sienten que tienen que hacer en este momento. Te recuerdo que yo no soy crítico de arte ni me gusta serlo.

MV: No, pero usted tiene su punto de vista.

RA: Ellos tienen que dar su mensaje de la forma en que sienten que se puede, si no yo estaría dando una orden de cómo deberían ser los factores. Ahora, yo soy pintor, uso la tela, los pinceles, tú sabes. Y soy tan exagerado que en la piedra me gusta usar más que el martillo neumático, el puro cincel con el martillo corriente, a la manera antigua, pero eso es cosa de cada quien.

MV: Después de haber hecho esta *Retrospectiva*, de poner en perspectiva toda su obra, ¿qué quisiera hacer?

RA: A ver si te lo puedo explicar... no soy una persona que planifica. A veces lo que me ha sucedido es que planeo hacer una cosa, un trabajo, y termino haciendo otro, es decir, no tengo consignas, no sé que es lo que voy a hacer. En el momento adecuado, ya veremos qué aparece.

MV: Tiene en proyecto hacer un estudio-taller.

RA: Así empezó. Iba a ser un estudio-taller bastante amplio, como el que tenía en Nueva York, pero se me fue agrandando. Es una galera con silos de cinco metros de alto cada uno y con profundidad abajo. Poco a poco se me fue ampliando y ahora resulta que tengo varias salas para colgar mis cuadros. Va a ser una especie de galería para poder mostrar mi obra. Hay obras que yo llamo “de mi colección”, sin ninguna pretensión, se debe a que aclaran momentos de mi vida.

RODOLFO ABULARACH

Guatemala, 1933. Pintor, grabador y escultor guatemalteco. Es uno de los maestros del arte latinoamericano. Fue becado por primera vez en 1958, para estudiar en el Arts Students League de Nueva York. Posteriormente, fue becado por la Fundación Guggenheim (1959–1960) y por la OEA, en el Pratt Graphic Art Center (1962–1964), también en Nueva York. Fue artista invitado del Tamarind Lithography Workshop (1966), en Los Ángeles, California.

Vivió durante 40 años en Estados Unidos, hasta que hacia 1998 volvió a establecerse en Guatemala. A partir de ese momento se vinculó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), donde fue director. Su obra ha formado parte de las exposiciones de arte del continente, donde se le ha reconocido con múltiples premios. Aparece como referencia en los libros más importantes de arte latinoamericano, ha sido jurado de concursos y muchas de sus creaciones forman parte de importantes colecciones del mundo.

MARIVI VÉLIZ FLORES

Cuba, 1975. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (1999). Estudió y trabajó en temas de antropología cultural en la Fundación Fernando Ortiz y La Casa de África, en Cuba.

A fines de 2003 se radica en Ciudad de Guatemala, donde se ha dedicado a la investigación y la docencia del arte. Fue becada por la Fundación Carolina en el curso de Formación de editores iberoamericanos, en España (2006). Diseñó la propuesta de Política de educación artística para Guatemala y el programa de arte contemporáneo de Centrodearte, del Centro Cultural de España.

Ha llevado a cabo el proyecto de investigación “El cuerpo tatuado como imagen de Centroamérica”, bajo el auspicio de Hivos. Ha publicado textos en revistas y catálogos de arte.

Carmen Díez Orejas
Embajadora

Diego Nuño
Consejero Cultural

Francisco Sancho
Coordinador OTC

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA
GUATEMALA

Jorge Castrillón Castán
Dirección

Matxalen Díez
Laura Luja

Maya Lemus
Chloé Bourret
Ángela Costas
Gestión Cultural

Margarita Pérez Cruz
Evelyn Sete
Sandra Solares
Biblioteca

Pedro Raxón
Contabilidad

Eric García
Gladis Hernández
Mainor Monterroso
Asistencia Técnica

COLECCIÓN PENSAMIENTO II

RODOLFO ABULARACH
conversa con MARIVI VÉLIZ

LUIS ACEITUNO
conversa con LUCÍA ESCOBAR

EMMA CHIRIX
conversa con ANA COFIÑO

EDGAR ESQUIT
conversa con TERESA LAINES

JESÚS GARCÍA RUIZ
conversa con RAÚL DE LA HORRA

GUZMÁN BÖCKLER
conversa con PERDOMO ORELLANA

AMÍLCAR POP
conversa con IRMA ALICIA VELÁSQUEZ

GUSTAVO PORRAS
conversa con DINA FERNÁNDEZ

ISABEL RUIZ
conversa con ANABELLA ACEVEDO

EDELBERTO TORRES-RIVAS
conversa con MARCELA GEREDA



Colección Pensamiento II consta de diez volúmenes.
El tiraje es de 1,000 copias por cada volumen.
En la elaboración de este libro se utilizaron las fuentes Minion y News Gothic.
Impreso en los talleres de PrintStudio.

Este libro es un proyecto editorial del Centro Cultural de España en Guatemala, entidad que asume todos los gastos de edición, publicación y distribución. Se enmarca dentro de la Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, y por ello es absolutamente gratuito. Queda, por tanto, **prohibida su venta**.

Se autoriza la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático, siempre y cuando se cite adecuadamente la fuente y los titulares del copyright.